

UDK 821.161.1.09Kručonihi A.: 7.037.3

Kristina Pranjic

Zagorje ob Savi

khristten@gmail.com

FORMALNE MISTIČNE PRAKSE RUSKEGA FUTURIZMA

Članek se osredotoča na literarno delo Alekseja Kručonihi, enega izmed najpomembnejših predstavnikov zgodnje ruske avantgarde, čigar delo je osnovano na principu zvočnega govora (glosolalije) mističnih sektaških skupin. V članku želimo predstaviti spoj mističnega in formalnega raziskovanja jezika in glasu pri Kručonihi, ki je pomembno vplival tudi na razvoj formalne literarne vede ruskih formalistov.

Ključne besede: ruski formalizem, Aleksej Kručonihi, zaum, glosolalija, sektaška skupina hlistov

This article focuses on the literary work of Aleksey Kruchenykh, one of the most important representatives of early Russian avant-garde movements. Kruchenykh's work was based on the notion of mystical sectarian groups' sound-speech (glossolalia). In the article, I present mystical and formal explorations of language and voice in Kruchenykh's work, which also significantly influenced the development of the formal literary theory of the Russian formalists.

Keywords: Russian Formalism, Aleksey Kruchenykh, zaum, glossolalia, sectarian group Khlisty

Ruski futurist Aleksej Kručonihi je poznan predvsem po futurističnem spektaklu, operi *Zmaga nad soncem* (1913), in kot utemeljitelj pesniškega jezika oz. eksperimenta, ki ga je poimenoval »zaumni jezik« ali »zaum«. Delo Kručonihi je izredno zanimivo, saj je na eni strani teoretično utemeljeno s konotacijo mističnega izrekanja neizrekljivega in ekstatične vokalizacije (glosolalije, mistične prakse ruske sekte hlistov), na drugi strani pa formalistična šola literarne vede jemlje njegove pesniške eksperimente in na njihovi osnovi prihaja do formalizacije pesniškega jezika v kontekstu znanstvenega preučevanja literature. Ravno na poudarjanju zvočnosti jezika Roman Jakobson utemelji samonanašalno pesniško ali estetsko funkcijo, ki je značilna za umetniška besedila. Zaumna beseda Kručonihi se v popolnosti referira sama nase, gre za »besedo kot tako« (*слово как таковое*), ki svojega pomena ne dobiva glede na mesto v sistemu označevalcev, ampak ima neodvisen pomen glede na svojo zvočnost.

Praksa Kručonihi je radikalnejša od tiste, ki jo je osnoval Velimir Hlebnikov, ki je podobno s svojimi pesniškimi praktikami »zvezdnega jezika« ali »jezika ptic« poskušal osnovati enovit, svetovni jezik. Zaum Kručonihi je podobno kot glosolalično izrekanje (»govorjenje v jezikih«) osnovan na ideji neposrednega, takojšnjega sporazumevanja brez osnovanja (gradnje) enega skupnega (statičnega) jezikovnega sistema. Takšen jezik je torej jezik, ki bi se konstantno prerajal, a bi kljub temu omogočal komunikacijo. Zato v obeh primerih – tako glosolalije kot zauma – niti ni mogoče govoriti o

jeziku, če pojmujeemo jezik kot sistem znakov, kjer ima vsak sestavni del jezikovnega sporočila točno določeno mesto.

Kručonih v »Deklaraciji zaumnega jezika« (1921) jasno utemelji svoj novi pesniški jezik na mistiki in magiji:

Umetnik uporabi zaumni jezik: a) kadar podaja še ne popolnoma določene podobe (v sebi ali zunaj sebe); b) kadar noče imenovati predmeta, ampak samo opozoriti nanj [...] Zaumno – a) pesemska, zagovorna in zaklinjevalska magija; b) »utelešanje (imenovanje in prikazovanje) nevidnih stvari« – mistika; c) muzikalno-fonetično besedno ustvarjanje – instrumentacija, faktura. (Kručonih v Bajt 1972: 12, 13)

Zaumni jezik lahko primerjamo tudi s sorodnim avantgardističnim konceptom »osvobojene besede« (*parole in libertà*) italijanskega futurista Marinettija. Glavno razliko med tema dvema konceptoma je pojasnil že Benedikt Livšic ob obisku Marinettija v Rusiji, namreč da gre pri italijanskemu pesniku samo za »rušenje sintakse [...] – to je površinska obnova, in ne dejanska revolucija v pesniškem jeziku« (Лившиц в Импости 2000: 469). Torej ne glede na to, da gre tako v ruskem kot v italijanskem primeru futurističnega pesniškega jezika za premagovanje racionalne logike in vrednot starega sveta; obstaja ključna razlika v tem, da ruski futuristi osnujejo svoj zaum na novo tvorjenih besedah, italijanski futuristi pa rušijo oz. prenavljajo že obstoječe besede v jeziku.¹

Najbolj pogosta pesniška figura Marinettija je onomatopoiija (posnemanje naravnih glasov), pri kateri sta označevalec in označenec popolnoma motivirana, kar omogoča največjo mero ekspresivnosti jezika. Marinetti rabi onomatopoiijo, da bi prikazal zvok mehničnega hrupa oz. kakofonijo sodobnega sveta. Kručonih pa zahteva ustvarjanje novih besed, ki bodo natančneje odrazile pesnikovo misel:

Misel in govor ne moreta podoživeti navdiha, zato se je umetnik pripravljen izražati ne le v jeziku, ki je skupen (ki pomeni), temveč tudi v lastnem jeziku (ustvarjalec je individualen) in v jeziku, ki nima določene pomena (ki ni otrpel) – v *zaumnem* jeziku. Skupni jezik veže, svobodni omogoča polnejše izražanje (primer: go osneg kajd itd.). (Kručonih v Bajt 1972: 12)

Izražena je samovolja pesnika, ki si jemlje svobodo na novo poimenovati stvari ali pa imenovati tisto, kar ne obstaja. Zaumni jezik ni samo jezik ekspresivnosti, ampak je jezik »kreativnosti«, saj mu Kručonih kot eno izmed glavnih lastnosti podeli konativno

¹ Ruski futurizem ima tudi sicer več skupnega z izhodišči simbolizma (Коваленко 2003) kot pa italijanskega futurizma. Zelo zgovorno je že dejstvo, da so ob Marinettijevem obisku Rusije leta 1914 vsi člani futuristične skupine Gileja podpisali izjavo, da je edino, kar si delijo z italijanskim futurizmom, zgolj naziv »futurizem« (Ичин 2013: 14; Сухопаров 1992: 76–78). Urbanizem, mehanizem in apologija stroja italijanskega futurizma so v ruskem futurizmu preseženi z oprtostjo na kozmistično miselnost in usmeritvijo k arhaičnemu in primitivnemu; mit, folklor, arhetipsko (Ичин 2013: 14–16). Kručonih v tekstu »Nove poti besede« zapiše, da je mehanizacija italijanskega futurizma brez duše in da vodi v »smrt življenja in umetnosti«; umetnost se ne sme povezovati z vojno; v umetnosti ne sme biti grobosti in cinizma, lahko pa je disonanca, nesoglasje (Крученных 1913: 35). Gl. tudi Jakobsonovo kritiko evropskega oz. italijanskega futurizma kot »lažnih« pojavov »psevdofuturizma«, kjer se sklicuje na Kručonih iz almanaha *Trije* (Трое, 1913) (Якобсон 1987: 274). Zanimivo, da slovenska teoretičarka Vera Troha med italijanskim in ruskim futurizmom najde več podobnosti kot razlik (Troha 1993: 57–63).

ali vplivajnsko funkcijo, ki je izrazito usmerjena na naslovnika in zbližuje zaum s simbolistično poetiko (magijo jezika) Andreja Belega (Импости 2000: 472, 473). Pesnik dobesedno ustvarja pesem v trenutku z lastnim izrazom, ki je neomejen z ustaljeno logiko in smislom: »Pesnik se spreminja v ustvarjalca jezika« (Ичин 2013: 33). Še posebej v zadnji etapi zaumnega pesnjenja Aleksej Kručonihih prehaja od neposredne ekspresivnosti jezika (tehnika Marinettija) k popolnemu »rušenju normativnega smisla« oz. prelamljanju vseh kontinuitet v besednem in vizualnem izrazu s pomočjo pesniške tehnike t. i. »semantičnega premika« (*сдвиг*)² (Импости 2000: 476).

V svoji »Deklaraciji zaumnega jezika« Kručonihih rabi tudi sintagmo »ognjeni jeziki«, ki nakazuje na ustaljen pojem, »ki se v sektah rabi za označitev ekstatičnega govora« (Бобринская 2013: 123). Teoretičarka Jekaterina Bobrinska kot eno izmed najpomembnejših del, ki so vplivala na formiranje zauma, navaja magistrsko delo z naslovom *Religiozna ekstaza v ruskem mističnem sektaštvu* («Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве», 1907–1908) Dimitrija Konovalova. To delo je bilo tudi sicer eno izmed priljubljenih čtiv avtorjev in teoretikov tistega časa.³ Nanj se je kasneje skliceval celo Viktor Šklovski v svojem članku »O poeziji in zaumnem jeziku« (1916), v katerem je neposredno povezal futuristično zaumno poezijo in ekstatično vokalizacijo, kot je glosolalija: »Šklovski sprejema glosolalijo kot nekakšen protomodel pesniške dejavnosti bodočnikov. Zanj je pri glosolaliji pomemben čisti nesmisel, zaumna zvočna beseda. [...] Glosolalija se tu povezuje z odtrganjem materialnega ogrodja zvoka, fonetike od pomenskega jedra, semantike« (Фещенко 2011: 505).

Teoretična osnovanja novega pesniškega jezika v formalizmu so potekala v tesni povezavi z zaumniki. Članek »O poeziji in zaumnem jeziku« je nastal leta 1916 kot reakcija na Kručonihihovo utemeljevanje novega pesniškega jezika futuristov. V svoji prvi različici je to besedilo nosilo naslov »O zaumnem jeziku« in pripis »Posvečam prvemu raziskovalcu tega vprašanja, pesniku Alekseju Kručonihih. Kamen, ki so ga zidarji zavrnili, je postal ogelni kamen« (gl. Janecek 1995: 5). Tudi v svojem programskem članku »Vstajenje besede« Šklovski podpre eksperimente futuristov in

² Gl. dva traktata Kručonihih, objavljena kot posamezni brošuri: *Semantični premik ruskega verza* («Сдвигология русского стиха») iz leta 1922 in *Faktura besede* («Фактура слова») iz leta 1923 (originali vseh deklaracij ruskih futuristov in futurističnih knjig so v elektronski verziji dostopni na spletu). »Semantični premik« (v ang. preveden kot *shift, shiftology*, pri Janecku tudi kot *dislocation*; gl. Janecek 1995: 5) in »faktura« sta pomembni kategoriji Kručonihih, ki kažeta na prenos poudarka od vsebine pesniškega teksta k načinu »obdelave« gradiva umetniškega dela. Pri obeh gre za deavtomatizacijo percepcije, ki jo ustvari deformacija ali alternacija besednega gradiva. V ožjem pomenu predstavlja »semantični premik« retorično figuro pavze oz. zareze v besedi, s čimer se doseže pomenska dvoumnost in predrugačenje pesniške fonetike (npr. pri Lermontovu: «С свинцом (с винцом) в груди лежал недвижим я»). Kručonihih (in za njim drugi futuristi in formalisti) pa določijo »premik« kot širši pojem za poimenovanje različnih prelomov in alteracije osnovnih gradnikov umetnosti, tudi umetniške podobe, sižeja in sintakse. Vsi takšni »premiki« imajo namen otežiti in podaljšati percepcijo umetniškega dela, kar pomeni, da so eden izmed načinov potujevanja v umetnosti in literaturi. Hansen-Löve ima kubofuturistično razumevanje »semantičnega premika« za enega od »neposrednih predhodnikov zgodnjega pojma potujitve« v teoriji Šklovskega (Ханзен-Леве 2001: 83).

³ Bobrinska omenja, da je mistika hlistov vplivala na mnoge pesnike in pisatelje ruskega srebrnega veka: Rozanovo, Berdjajeva, Balmonta, Belega, Gippius, Bloka, Kljujeva, Kuzmina itd. (Бобринская 2013: 121). O vplivih glosolalije na poezijo Hlebnikova in njegov koncept »jezika bogov« gl. Гречко 1997.

jih prepozna kot ključne za oživljanje »mrtvega« jezika v nov, živ jezik sodobnosti. Zagovarja postopke potujitve in otežene oblike (*остранение, прием затрудненной формы*), ki služijo deavtomatizaciji zaznave v svetu »mrtvih reči«, ki jih človek ne občuti več. Podobno kot Kručonih tudi Šklovski vidi nalogo umetnosti, da z novimi postopki in umetniškimi formami obudi življenje in omogoči človeku, da zopet začuti »živost« svoje lastne izkušnje v svetu. Oba izpostavljata idejo, da bo nov tip organizacije pesniškega besedila porodil novo vsebino:

Zdaj je stara umetnost odmrta, nova pa še ni nastala; tudi stvari so odmrle – zgubili smo občutek za svet; podobni smo violinistu, ki ne čuti več loka in strun, v vsakdanjem življenju smo nehali biti umetniki, nimamo več radi svojih hiš in oblek in se lahkega srca poslavljamo od življenja, ki ga ne čutimo. Samo nastanek novih oblik lahko vrne človeku doživljanje sveta, stvari in ubije pesimizem.

(Šklovski 1984: 15–16)

Glosolalični govor predvsem sektaške skupine hlistov Varlama Šiškova je bil eden izmed najpomembnejših vplivov za osnovanje pesniškega zauma in prenosa poudarka na zvočnost v pesniškem jeziku. Eden izmed vidnejših preučevalcev zauma, teoretik Gerard Janecek piše: »V knjigi Konovalova imamo obsežne primere glosolalijske govorcev različnih maternih jezikov, ki služijo kot ilustracija že obstoječih 'zaumnih' tekstov in modelov za ustvarjanje novih. Knjigo so neposredno poznali in uporabljali futuristi, kar je vidno pri Kručonihu, ki je citiral zgoraj navedeni glosolalični govor Varlama Šiškova v *Eksplozivnosti* [*Vzorval'*] (1913f:n.p.) in *Trije* [*Troe*] (1913j:27), oba primera sta bolj točna in obsežnejša kot tisti od Šklovskega« (Janecek 1995: 31). Kručonih torej neposredno jemlje nesmiselne zvočne nize kot modele za novo zaumno poezijo.

Sekta hlistov, ki se pojavlja kot ena izmed središčnih tem dela Konovalova, je bila priljubljena sektaška skupina tistega časa. Nikolaj Berdjajev v članku »Duhovno krščanstvo in sektaštvo v Rusiji« (*«Духовное христианство и сектантство в России»*, 1916) opisuje hliste kot edino sektaško skupino, ki v svojem učenju in praksi ni stremela k pridiganju moralnih načel, ampak je predvsem bila »ekstatična in orgiastična«, dionizijska praksa, pri kateri je bila najpomembnejša »energija kolektivne ekstaze«, ki jo lahko proizvede telo. Glosolalijska je po Konovalovu predstavljala »stadij sprostitve tenzije«, skoncentrirane v govornih organih, ki se nabere po ekstatičnem sektaškem plesu in privede do nehotnega človeškega govora. Govor oz. vokalizacija je torej pomenila nehoten izraz, nekaj kar se oglasi skozi telo in govorne organe, oz. oglašanje telesa samega. Podobno je tudi danes na področju obravnave glosolalijske kot psihološkega pojavnosti, kjer je ta razumljena kot poseben socialni in kulturni fenomen vokalnega izražanja v neznanem jeziku ali govoru, ki pripomore k sproščanju, osvobajanju in integraciji osebnosti.

Tudi Roman Jakobson se sklicuje na sekto hlistov kot na najstarejšo rusko mistično sekto z glosolalično tradicijo v svojem delu *The Sound Shape of Language* (1979). Jakobson opisuje glosolalijsko kot eno izmed oblik »zvočnega govora« (*speech sound*), ki ni podvržen razumu, a ima kljub temu cilj vzpostaviti komunikacijo – biti sprejet in razumljen od drugega (tudi božanstva, duha). Gre za verbalno ali kvaziverbalno

ekstatično govornico oziroma »kreativno dejavnost«, ki nastane iz notranjih »sublimnih impulzov«. Ni odveč opozoriti, da je tudi Jakobson deloval blizu futuristom in da je pisal celo zaumno poezijo. Leta 1915 sta Kručonih in Jakobson (pod psevdonimom Aljagrov) izdala tudi pesniško zbirko *Zaumna gnjiga* («Заумная гнига»). Deformacija besede (knjiga – gnida – gnjiga) oz. označevalca »vira znanja« je tukaj pomenila eno izmed strategij rušenja celega reda pojmov »knjižnega znanja«, ki so se ga lotili futuristi. Na to opozarja tudi raziskovalka Nina Gurjanova, ki zapiše, da je Kručonih »od znotraj pognal v zrak besedni kanon knjižne tradicije« (Гурьянова 2000: 104). *Zaumna gnjiga* v predgovoru celo ukazuje, da jo je prepovedano brati pri zdravi pameti («Читать в здравом уме возбраняю!»).

Poleg mistične sekte hlistov Ekaterina Bobriska kot pomembna vpliva na zaumno pesništvo navaja tudi magijsko poezijo in šamansko prakso (gl. predvsem Kručonihova dela »Deklaracija besede kot take«, »Nove poti besede«, *Rasprs*) (Бобринская 2013: 117). Vse to je povezano s takratno tendenco vračanja k mitu v evropski kulturi (npr. Nietzschejevo delo *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*). Prevladovala je ideja, da sta nezavedno in iracionalno resnična osnova ustvarjalnega procesa in vsakega umetniškega dela: »Stanja, v katerih prevladujejo sile, ki deformirajo zavest in trgajo meje prostora, ki je omejen z njeno lučjo (ekstaza, sanje, pijanstvo, duševni razkroj), se pogosto jemljejo kot posebni modeli za razumevanje globinskih lastnosti umetniškega procesa« (prav tam, 119). Pomembna osebnost, ki jo velja ob tem omeniti, je poljski jezikoslovec Baudouin de Courtenay, ki je v 70. letih 19. stoletja nezavedne procese izpostavil kot pomemben dejavnik za razvoj in formiranje jezika, hkrati pa je govoril o »negativni' zaviralni vlogi zavesti«, ki naj bi upočasnjevala razvoj jezika (prav tam, 117–118). Courtenay se od zapisane besede obrne h govoru, k živemu jeziku in dialektiki ter pomembno vpliva na nadaljnji razvoj raziskovanja delovanja jezika in na lingvistiko – tudi na Praško šolo Romana Jakobsona.

V tem času se nasploh veliko pozornosti posveča psihologiji in problemu nezavednega, kar se je kazalo v občutnem porastu raziskovanja ekstremnih in deviantnih psiholoških stanj človeka. »Apologija norosti« v umetniških krogih je bila prisotna že v romantizmu – Bobriska poudarja, da je takrat imela »metafizično in metaforično nianso«, konec 19. stoletja pa dobi »mistično'-medicinski karakter« (prav tam, 119). Tema, ki se nam odpira, ko obravnavamo literarna dela, ki imajo značilnosti pojavov, obravnavanih tudi kot mejna psihološka stanja, je odnos med umetnostjo, kreativnostjo in norostjo.⁴ Med letoma 1917 in 1919 je Kručonih eno izmed svojih predavanj naslovil ravno »O norosti v umetnosti«.

Umetnost je v tesni povezavi z norostjo, ker afirmira »razliko« in »nesmisel« pesniškega jezika, kar je jasna metoda tako v futurizmu kot formalizmu. Podobno tendenco lahko v novodobni filozofiji zasledimo pri francoskem filozofu Gillesu Deleuzu.

⁴ Gl. dela: A. Brintlinger, I. Vinitsky (ed.): *Madness and the Mad in Russian Culture*. Toronto: University of Toronto Press, 2007; Е.П. Радун. Футуризм и безумие: Параллели творчества и аналогии нового языка кубо-футуризма. Факсимильное издание. Б.м.: Salamandra, 2011; Т.А. Тернова. Семиотика безумия в литературе русского авангарда // Филология. Искусствоведение. Вып. 45. 2010. 134–139.

Njegovo tvorjenje konceptualnih neologizmov Helen Palmer v svoji monografiji *Deleuze and Futurism: A Manifesto for Nonsense* (2014) neposredno poveže z lingvističnimi eksperimenti in futurističnimi manifesti ruske in italijanske avantgarde. Avtorica se posveča lingvistični dimenziji ontoloških del zgodnjega Deleuza in njihovim paralelam s futurizmom: »V določenem smislu je *zaum* konkreten primer vrste ‚nonsensa‘, ki ga Deleuze slavi v *Logiki smisla*« (Palmer 2014: xxiii). V *Logiki smisla* imamo podobno temo izumljanja novega lingvističnega sistema, ki bo »čisto postajanje brez mere, pravo postajanje-norost, ki nikoli ne počiva« (prav tam, xix).

K takšnemu pojmovanju estetskega oz. pesniškega se po Palmerjevi Deleuzu pridružuje tudi Jakobson. Avtorica primerja Jakobsonovo teorijo pesniškega jezika z Deleuzovo formulo nesmisla in ugotavlja, da sta obe teoriji »paradoksalna poskusa utemeljiti in univerzalizirati alternativo in izjemno individualno metodo mišljenja v okviru konvencionalno racionalnih kanalov«, hkrati pa si oba avtorja za razvijanje svoje teorije o nekonvencionalnem proizvajanju smisla izbereta izredno tehničen jezik (prav tam, 21). Strukturalistična teza, da za fonologijo ni ključna najmanjša fonološka enota, ampak *razlika* med enotami – opozicija, ki nastane glede na prisotnost ali odsotnost določenega znaka, je bila bistvena za misel Deleuza, sploh za njegova temeljna dela, kot je *Razlika in ponavljanje* ali že omenjena *Logika smisla* (prav tam, 22).

Velja poudariti, da Kručoniha pri praksi hlistov ni zanimala religiozna stran tega pojava, ampak sama specifična tovrstnega jezikovnega ustvarjanja oz. njegov »metodološki aspekt« (Бобринская 2013: 125), ki bi mu pomagal odkriti skrivnosti jezika in njegove materije ter po besedah Bobrinske tudi »aktivirati nezavedno«, ki bi se manifestiralo v vidnem oz. zavednem – v jeziku (prav tam). Teoretičarka govori pri Kručonihu o »trenutnem pisanju«, s katerim avtor prenese poudarek s smisla in slovnice na zvočnost – zvok pa ima moč, da »oživi nezavedne ustvarjalne sile« (prav tam, 126). Hkrati postane pomembnejša tudi vizualna kompozicija črke in besede, kar predvideva »trenutno ‚lovljenje‘«, »celovito in hipno razumevanje dogodka ali predmeta«, kar je posebej vidno v avtorjevem poznem kavkaškem obdobju in njegovih kavkaških knjigah (prav tam, 127). Glosolalija hlistov je za Kručoniha predstavljala primeren model za novo pesniško ustvarjanje ravno zato, »ker je bila v stanju, da aktualizira napol telesne, napol fiziološke forme obstoja jezika, povezane z najbolj primarnimi mehanizmi nastanka govora« (prav tam, 128, 129). Ideja prenosa glosolalije v literarni izraz izvira iz teze, da mora zvok prevladati nad smislom, kar se v popolnosti tudi sklada s formalistično zahtevo, da se stil oz. forma postavi pred substanco oz. vsebino. Zvok je podobno kot gib (za razliko od semantike besede in arbitrarnega jezika) pomenil neposreden izraz primerne telesnega vzgiba, zato je ravno zvočna materija pomenila tudi možnost avtonomne ali nearbitrarne osnove govora oz. vrnitve »živosti« jezika, h kateri je klical Viktor Šklovski v tekstu »Vstajenje besede«.

VIRI IN LITERATURA

- Drago ВАЛТ, 1972: Manifesti in pesmi ruskih futuristov. *Problemi* 118–119–120/X. 125–42.
- Roman ЯКОВСОН, 1979: *The Sound Shape of Language*. Bloomington-London: Indiana University Press.
- Gerald JANESEK, 1995: *Zaum. The Transrational Poetry of Russian Futurism*. San Diego: San Diego State University Press.
- Helen PALMER, 2014: *Deleuze and Futurism. A Manifesto for Nonsense*. London – New York: Bloomsbury.
- Viktor ŠKLOVSKI, 1984: Vstajenje besede. *Ruski formalisti: Izbor teoretičnih besedil*. Ur. A. Skaza. Ljubljana: MK. 18–32.
- Vera ТРОНА, 1993: *Futurizem: Literarni leksikon*. Ljubljana: DZS.
- ***
- Николай БЕРДЯЕВ, 1916: *Духовное христианство и сектантство в России*. Na spletu. [Nikolaj VERDJAJEV, 1916: *Duhovnoe hristianstvo i sektantstvo v Rossii*. Na spletu.]
- Екатерина БОБРИНСКАЯ, 2013: Теорija »тренутног стваралаштва« Алексеја Кручониha. *Поетика* 7–9. 108–36.
- [Ekaterina BOVRINSKAJA, 2013: Teorija »trenutnog stvaralaštva« Alekseja Kručoniha. *Poetika* 7–9. 108–36.]
- Валерий ГРЕЧКО, 1997: Заумь и Глоссолалия. *Wiener Slawistischer Almanach* 40. 39–50.
- [Valerij GREŠKO, 1997: Zaum' i Glossolalija. *Wiener Slawistischer Almanach* 40. 39–50.]
- Нина ГУРЬЯНОВА, 2000: Эстетика анархии в эстетике раннего русского авангарда. *Поэзия и живопись*. Ред. М.Б. Мейлах и Д.В. Сарабьянов. М.: Языки русской культуры. 92–108.
- [Nina GUR'JANOVA, 2000: Estetika anarhii v estetike ruskogo avangarda. *Poezija i živopis'*. Red. M. B. Mejlah i D. V. Sarab'janov. M.: Jazyki ruskoj kul'tury. 92–108.]
- Габриэла ИМПОСТИ, 2000: Роль звукоподражания в поэтике итальянского и русского футуризма: Маринетти, Крученых и Хлебников. *Поэзия и живопись*. Ред. М.Б. Мейлах и Д.В. Сарабьянов. М.: Языки русской культуры. 469–79.
- Gabriela IMPOSTI, 2000: Rol' zvukopodraženija v poetike ital'janskogo i ruskogo futurizma: Marinetti, Kručenyh i Hlebnikov. *Poezija i živopis'*. Red. M. B. Mejlah i D. V. Sarab'janov. M.: Jazyki ruskoj kul'tury. 469–79.]
- Корнелия ИЧИН, 2013: Футура, фактура и фрактура руског футуризма. *Поетика* 7–9. 3–50.
- [Kornelija IČIN, 2013: Futura, faktura i fraktura ruskog futurizma. *Poetika* 7–9. 3–50.]
- Георгий Ф. КОВАЛЕНКО (ред.), 2003: *Символизм в авангарде*. М.: Наука.
- [Georgij F. KOVALENKO (red.), 2003: *Simvolizm v avangarde*. M.: Nauka.]
- Сергей М. СУХОПАРОВ, 1992: *Алексей Крученых: судьба будетлянина*. München: Sagner.
- [Sergej M. SUHOPAROV, 1992: *Aleksej Kručenyh: sud'ba budetljanina*. München: Sagner.]
- Владимир В. ФЕЩЕНКО, 2011: «Глоссолалия» и Глоссолалия Андрея Белого: Идеино-исторический контекст. *Миры Андрея Белого*. Ред. Александра Вранеш. Белград/Москва: Издательство филологического факультета в Белграде. 501–8.

- [Vladimir V. FEŠČENKO, 2011: »Glossolalija« i Glossolalija Andreja Belogo: Idejno-istoričeskij kontekst. *Miry Andreja Belogo*. Red. Aleksandra Vraneš. Belgrad/Moskva: Izdatel'stvo filologičeskogo fakul'teta v Belgrade. 501–8.]
- Оге А. ХАНЗЕН-ЛЕВЕ, 2001: *Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения*. М.: Языки русской культуры.
- [Oge A. HANZEN-LEVE, 2001: *Russkij formalizm: Metodologičeskaja rekonstrukcija razvitija na osnove principa ostranjenja*. М.: Jazyki russoj literatury.]
- Роман ЯКОВСОН, 1987: *Новейшая русская поэзия. Роботы по поэтике*. М.: Прогресс. 272–316.
- [Roman JAKOBSON, 1987: *Novejšaja russkaja poezija. Roboty po poetike*. М.: Progress: 272–316.]

SUMMARY

Aleksey Kruchenykh created one of the most synthetic events of the Russian futurism, the (anti)opera *Victory over the Sun* (1913); he was also the theoretical founder of the trans-mental language called zaum. Kruchenykh's work is interesting, because on the one hand he based his artistic practice on the notion of the sound-speech (glossolalia) of the mystical Khlysty sectarian group, and on the other hand, his artistic practice directly influenced Russian formalists, such as Viktor Shklovskii and Roman Jakobson, who formalized this special use of language as a self-referential poetic language that still shapes our perception of artistic and literary works. I trace how something considered a “deviation” from the norm and even a “nonsense” language becomes accepted and formalized in the frame of literary theory, and furthermore is even considered to be the highest expression of poetic language.

At the turn of the 19th and 20th centuries, we observe a tendency to turn to myth and to current ideas about the subconsciousness and irrationally being the source of all creative endeavors. At this time, conditions dominated by forces that deform the consciousness (ecstasy, dream states, drunkenness, madness) are often taken as special cases for understanding the deep properties of the artistic process. Literature that was written about different sectarian practices was very popular in pre-revolutionary Russia, and it influenced many Russian poets and other authors of the Russian Silver Age. The most important work for futurists was Dmitry Konovalov's dissertation, *Religious ecstasy in Russian mystical sectarianism* (1908). One of the main subjects of Konovalov's work was the sectarian Khlysty group, with its ecstatic features and trans-like states that included “speaking in tongues,” or glossolalia vocalization. This work became one of the focal interests for Futurists and their development of a new poetic practice, and for the formalists and their theory of poetic language.